

辻川 美和

シェイクスピアの晩年の共作者で、国王一座の座付作者としてシェイクスピアの跡を継いだ15歳年下の劇作家ジョン・フレッチャーの書いた劇は、王政復古期にはシェイクスピア劇を超える回数上演されるなど人気を誇った。フレッチャーの作劇術の特徴として、登場人物の性格の一貫性よりも場面の効果を優先したこと、観客から情報の一部を隠して観客を操作する手法を多く使ったことなどが挙げられる。中でも、恋や性愛を扱うことが多くその際の心理を表白する台詞が巧みであったことは、フレッチャーの劇の大きな特徴のひとつである。フレッチャーが扱った恋や性愛には、結婚で終わる通常の恋愛もあるが、権力者による強制された性的行為、強姦、近親相姦、姦通、私通など、通常の性的関係から逸脱した性的関係、愛情関係を扱っているものも多い。

通常から逸脱した性的関係のひとつとして容易に思い浮かぶものに、同性間の関係がある。フレッチャー劇で扱われる恋愛や性愛は、通常の恋愛関係から逸脱しているかどうかにかかわらず、多くは男女間のものであるが、2人の男性間、あるいは女性間のエロティシズムが表現されている場合もあった。本稿では、フレッチャー劇での同性間のエロティシズムがどう表現されているかを分析するが、その前に、当時の同性間の性愛に関して、本稿の立ち位置を示しておく必要がある。

本稿は、アラン・ブレイが1982年の *Homosexuality in Renaissance England* で唱え、その後のルネッサンス期の同性間の性愛に関する研究で広く受け入れられてきた考え方¹、つまり、初期近代の同性同士の性愛は、現代で異性愛と区別して同性愛 (homosexuality) と呼ばれているようなものとは異なっていて、現代までの間に少しずつ同性愛者としての概念と振る舞い方が形作られてきたという考え方に基本的に依拠している²。ブレイによれば、後に男性の同性愛を主に現す言葉となった「ソドミー (Sodomy)」は、当時は異性との関係や獣姦なども含まれる無秩序な性的行動を表す概念であり、死刑に値する大きな罪とされていた。その一方、男性同士の同性愛関係は家長と使用人の間、教育組織内、同性愛売春などで一般的であり、社会的な秩序を乱さない限り特に告発されないことも多く、男性間の性愛関係のみを指す特定の言葉や概念は存在しなかった³。

初期近代のホモエロティシズムから現代の同性愛にいたるまでの変化の大きな部分が17世紀の間に起きたということについては、多くの歴史家や演劇の批評家が認め、分析している。たとえば、ブレドベック (Bredbeck) によれば、当時の辞書や法的な記録における言葉の定義からは、16世紀半ばに「ソドミー」が「自然に反する罪」とだけ記述されて

いたものから、1670年には様々な言葉で特定の男性同士の性的行為が示唆されるまで少しずつ変化、特定されていったことがわかる（10-20）。ただし、当時の人々の持つ概念が一律だったわけではなく、また、当時の法律から文学までの様々なテキストが当時の人々の考えを直接反映していた訳でもない。ブルース・スミス（Bruth Smith）が *Homosexual Desire in Shakespeare's England* で指摘したように、法律に関するテキストが、禁止された行為としてのソドミーのイメージを生み出す方向性を持つのに対して、文学のテキストの中には男性同士の絆を肯定的に表現するホモエロティシズムが多く見られる。

ルネッサンスのイギリスの演劇には、様々な形態のホモエロティシズムが様々な方向で表現されている。イギリス演劇は、観客を相手に上演する中で、社会的な新たな考え方やアイデンティティが生み出される場として機能していた可能性がある（Howard *The Stage* 13）。17世紀初頭のイギリス演劇のホモエロティシズムは、ブレイが描写したような初期近代のホモエロティシズムが中心でありながら、その中にも現代の同性愛の方向に向けた変化が認められる部分も存在した可能性はある。その中でもフレッチャーの悲喜劇にはそのような部分がすでに認められており、ニコラス・F・レイデル（Nicholas F. Radel）は、2つの論文で、シェイクスピア、デッカー、ミドルトンの劇に現れ始めている現代のような同性愛と異性愛との区別が、それ以上にフレッチャーの悲喜劇に表れはじめていと重要な指摘を行い、フレッチャーの『滑稽な副官（*The Humorous Lieutenant*）』（1619）⁴、『フィラスター（*Philaster*）』（1609）、『忠臣（*The Loyal Subject*）』（1618）を例として論じている。

フレッチャーの劇は、レイデル以外にも、イギリス・ルネッサンスの他の劇作家と同様、多くの劇に表現されているホモエロティシズムのそれぞれについて、様々な批評家が様々な文脈で取り上げている⁵。ただし、フレッチャー劇のホモエロティシズムの表現全体をまとめて論じている論考はまだなく、フレッチャー劇内の性的な表現の全体像について論じたサンドラ・クラーク（Sandra Clark）の論考も大部分が男女間の性愛に関するもので、ホモエロティシズムに関わる場面はジェンダーに関する章の中で一部の劇が論じられるにとどまっている。一方、マリオ・ディガンギ（Mario DiGangi）は、*The Homoerotics of Early Modern Drama* で、それまで論じられることの多かったホモエロティシズムのスティグマ化の問題以外に秩序内のホモエロティシズムにも注目しつつ、イギリス・ルネッサンスの多くの劇を対象にホモエロティシズムを論じた。シェイクスピア喜劇などのオウィディウスの喜劇でのホモエロティシズムと結婚の問題、都市喜劇での主人と下男の関係、悲劇での情実の問題と並べて、第5章では、「フレッチャー的悲喜劇」を、雄々しさと女々しさという切り口で論じている。ディガンギは、レイデルの論を認めつつも、フレッチャー劇では軍人同士の友情関係を通して秩序内のホモエロティシズムが表現されることが多い事と、逸脱したホモエロティシズムが逸脱した異性愛のしるしとして表現されている場面に注目している。ただし、ディガンギが取り上げた「フレッチャー的悲喜劇」の中には、喜劇や、現在はほぼミドルトンの作品とされている『素晴らしき勇気（*The Nice Valour*）』も含まれており⁶、また、ディガンギ自身が認めている通り、こ

の章ではホモエロティシズム自体の表現というよりも、それが雄々しさ、人種、ミリタリズム等の文脈の中でどう表現されているかに注目しているため（161）、フレッチャーの悲喜劇のホモエロティシズムの表現の特徴を論じた分析にはなっていない。

本稿では、主にレイデルとディガンギの論を参照しつつも、別の視点からフレッチャーの劇のホモエロティシズムの特徴を探りたい。レイデルとディガンギは、当時のイギリス演劇のホモエロティシズムの表現を論ずるためにフレッチャーの劇を証拠として挙げたが、本稿は、逸脱した性的刺激を観客に楽しませた上で倫理的には観客を安全な場所に置くように制御するというフレッチャーの作劇術の特徴を中心に考え、ホモエロティシズムに関してはフレッチャーがどのように表現を制御しているのかという問題に取り組む。そのため、フレッチャー劇の広範なホモエロティシズムの表現のうち、ディガンギのいう「秩序内のホモエロティシズム」ではなく、逸脱した、または逸脱している可能性のあるホモエロティシズムを問題にすることになる。フレッチャー劇のそのような表現の主なもの、性別の間違いに基づいて喜劇的に表現される男性同士のホモエロティシズムと、異性装に関わる表現の2つであるので、それらを中心に論じて、フレッチャーがホモエロティシズムを舞台上に表現するときの表現の特徴を探りたい。

ホモエロティシズム以外の逸脱した性的関係を表現するとき、フレッチャーは、デッカーやミドルトン、ジョンソンらの都市喜劇のように、性的に乱れていることが当たり前の世界であるように設定することもあったが、劇中では、観客から重要な情報を隠した上で、登場人物達の性的な逸脱を舞台上に表現して観客に性的刺激を与えてから、劇の最後でその性的関係が逸脱したものではなかったことを暴露することも多かった。それに対して、ホモエロティシズムについては、フレッチャーは喜劇的な扱いをすることが多く、その場合、観客に初めからすべての情報を知らせ、観客を騙さなかった。しかし、異性装を観客から劇の終わり近くまで隠すことによって、観客にとって誤ってホモエロティシズムとして受け取らせた後に、最後に異性装を暴露する悲喜劇的な扱いをすることもあった。本稿では、まず喜劇的な扱い方について分析した後、異性装について観客が騙される場合のホモエロティシズムを分析する。

I. 成人男性による男性への欲望の表現

フレッチャー劇内で、男性同士の友情にエロティシズムが感じられることはよくある。たとえば、ジョナサン・ドリモア（Jonathan Dollimore）が指摘するように、フレッチャーとフランシス・ボーモント（Francis Beaumont）との共作『乙女の悲劇（*The Maid's Tragedy*）』（1610）では、メランティウスが妹と親友の結婚を祝う時の台詞や王がアミンターに嫉妬するときの台詞の中で、相手の男性のイメージがエロティックに立ち上がる（304）。

しかし、フレッチャー劇のそれらの表現は、特にシェイクスピア劇のホモエロティシズムと比較すると、異性愛と共存する形で表現される傾向があると考えられる。たとえば、

シェイクスピアの『ヴェニスの商人』で、バッサーニオのためにシャイロックから借金をして心臓を差し出すことになりつつもバッサーニオが会いに来てさえくれるなら本望だと語るアントーニオや、『十二夜』でセバスチャンを慕うもうひとりのアントーニオのように、異性愛を排除してひたすら男性への愛情に生きるという方向性は持たない。実際、2人の共作の『二人の貴公子 (*Two Noble Kinsmen*)』(1613)では、シェイクスピア執筆部分のホモエロティシズムが激しく異性愛を排除する方向性を持つのに対して⁷、フレッチャーの執筆部分では、いとこ同士のパラモンとアーサイトが行う友情表現の多くには異性愛への言及が伴っている⁸。1幕2場でふたりがエミリアを始めて見る前の場面では互いの友情を過剰にエロティックな言葉で表現するのだが、このエロティックな台詞は、2人がエミリアを見て恋に落ち敵同士に変わるその変化を際立たせる効果のためにあるかのようである⁹。この劇のフレッチャー劇の男性間の友情は、シェイクスピアの描いた部分と比較して、イヴ・セジウィック (Eve Kosofsky Sedgwick) の提唱した男性同士のホモソーシャルな欲望という概念に当てはまりやすい。セジウィックはホモソーシャルな欲望がしばしば女性嫌悪と同性愛行為への恐怖を伴うと分析したが、フレッチャーの場合、男性間の友情の表現にエロティシズムを感じさせる表現を使う時には、同性間の性的な関係を想像させることを拒むために女性との性的関係を持ち出すかのようである。

また、フレッチャーは、グリフィス (Griffiths) が指摘するように、ボーモントとの共作の喜劇『馬鹿者 (*The Coxcomb*)』(1609)で、男性が男性に抱く極端な友情を嘲笑の対象としており (98)、男性間の友情の称揚をパロディ化する視点も持ち合わせていた。そのようなパロディ化の視点が、成人男性同士のホモエロティシズムの表現に持ち込まれることもあり、そのような場合には、ホモエロティシズムが男女の情熱的な恋愛のパロディとして喜劇的に表現された。次に、そのような喜劇的な2つの場面を分析する。

『指揮官 (*The Captain*)』(1609-12)の女嫌いのジャコモ (Jacomio) は、酒場の亭主と一緒に酒を飲むが、酒を飲むと普段と人が変わったように誰にでも性欲を感じるようになり、一緒に酒を飲んでいる酒場の亭主と恋愛悲劇の主人公の男女のような台詞をかわす¹⁰。2人の酒飲みは、飲み続けられずに眠りに負けることを「死」と表現する。亭主が指揮官のジャコモに愛を表明すると (Captain how I love thee?/Sweete Captaine let me kisse thee (4.2.46-47))、ジャコモは「こっちも愛している。太った男を愛せる精一杯まで (I love thee too,/As far as I can love a fatt man.) (49-50))と答える。ジャコモが再度亭主への愛を認めると、亭主は「それならば死よこい、こっちに来て目を閉じさせてください大将、/あなたにすべてを捧げます。(Then welcome death, come close mine eyes sweet Captaine,/Thou shalt have all.)」(52-53)と言い、「大将、さよなら、さよなら、すてきな大将、/死ぬ前にキスを一回だけ、一回だけ (Captaine, adieu, adieu sweet bully Captaine,/One kisse before I dye, one kisse.)」(74-75)とキスをせがむ。その後、ジャコモは、「今なら、生きているどんな男、いや、女でも愛せるぞ (I could love/Any man living now, or any woman)」(126-27)と宣言する。亭主がいくら恋愛悲劇ばりの愛情表現をしても、それはこの場面全体のばかばかしさと、ジャコモ

の「太った男を愛せる精一杯まで」などの台詞や、亭主とジャコモの酔いを思い出させる台詞によって無害化されている。フレッチャーは、この場面のばかばかしさ、無秩序を効果的に示しつつ、逸脱した性的欲望の表現としては無害なものにとどめている。

悲喜劇『滑稽な副官 (*The Humorous Lieutenant*)』(1619) では、王が息子の婚約者シーリア (Celia) と関係をもとうとするが拒まれ、魔術師に調合させた媚薬で自分に恋をさせようとするが、副官がその媚薬を間違えて飲み王に恋してしまう。副官の行動を別の人物が噂する台詞には、副官のあまりにも奇矯な行動が面白可笑しく描写される。王のことしか話さず、王の絵はすべて買い、王のまとう色しか身に着けず、いろいろな言葉で王をはめたたえ、王のすべての布告を韻文に書き直すといった具合である。さらに、副官の言動の描写ははっきりと性的な領域に入っていく。

Is really in love with the King, most doatingly,
And sweares *Adonis* was a devill to him:
A sweet King, a most comely King, and such a King—— . . .
Will as familiarly kisse the Kings horses
As they passe by him: ready to ravish his footmen.
(4.4.160-62, 167-68)

王に完全に恋をして、ギリシャ神話に登場する美少年のアドニスも王に比べれば悪魔のようだと言え、王に恋するあまり通りがかった王の馬にキスもするし、王の従僕を強姦するのやぶさかではないというのである。「従僕を強姦する」という行為は肉体的な性的関係を示唆しているが、王に恋することと王の従僕を強姦するという行為が完全に論理からかけはなれている。また、すべては媚薬のせいであり、媚薬の効果が消えれば恋も消えるという設定にして、後の場面では媚薬から冷めた姿を示している¹¹。

以上のように、フレッチャーは、成人男性同士のホモエロティシズムを表現するときには、女性への性的欲望と同時に表現することでソドミーの疑いを払拭するか、酒や媚薬の影響で通常の状態から逸脱した結果として喜劇的に表現している。観客への性的刺激は、“kiss” や “love” という言葉や、また「従僕を強姦する」という言葉などで示されているものの、喜劇性と現実との距離の方が強調されている。

II. 登場人物の誤解に基づいた喜劇的場面における男性同士の性的関係の表現

フレッチャーは、『指揮官』や『滑稽な副官』では、酔っぱらった男性同士に男女の恋愛悲劇の場面を真似させたり、魔法の媚薬を飲んだ男性が男性を過剰に恋する様子を冷静な他者の目で描写させたりすることによってホモエロティシズムを滑稽に描写したが、別の方法でもホモエロティシズムの喜劇化を行った。暗闇で互いを女性や悪魔と勘違いしたり、一方の異性装のせいで周囲に同性同士と誤解されたりする間違いに基づく喜劇である。

たことがトービーの台詞の裏の意味で観客に示される。トービーの台詞 “I had beene ravish’d too: I had twenty Spirits,/In every corner of the house a Fiend met me.” (3.1.33-34) には、3重の意味が効かされている。“ravished” という言葉の表の意味は「攫われる」、「有頂天になる」であり、裏に「強姦される」という意味が効いている。“Spirits” には悪霊、蒸留酒という意味がある。トービーの台詞の意味は、まず「家中で悪霊や悪魔に会って攫われそうになった」ということであり、次に、「20杯も蒸留酒を飲んだので有頂天になり、家中に悪魔が出現したように見えた」という解釈も成り立つ。だが、さらに裏の意味として、“Spirits” は “semen” および “penis” を現すこともあるため (Gordon Williams, Vol.3 1286-87 “Spirits”)、ワイルドブレインによる肛門性交が示唆されているとも考えられる。

その後の場面で、トービーはワイルドブレインに涙を流しながら別れの言葉を述べる。これは、主人の甥に対する下男の別れの言葉としては大げさであり、恋人同士の別れの言葉のパロディとなっている。

And shall we part with dry lips;
Shall we that have beene fellow devills together
Flench for an old womans fart? (3.1.46-48)

これは、表面上の意味では飲み友達だった2人の別れを惜しむ台詞であるが、“fellow devills” という言葉からは、先の場面で、トービーが相手を悪魔だと思いこんで言いになった場面を想起させ、肉体関係を持った恋人同士の別れの言葉のようにもとれる。

『ナイト・ウォーカー』の脇役であるトービーとワイルドブレインは、このように、明示はされないものの性的関係を持ったと考えられ、トービーの台詞の裏の意味がそのことを示している。フレッチャーは、ソドミーにあたるかもしれないそのような性的関係を、喜劇化によって真実味をなくした上で、言葉の二重の意味による曖昧化の助けも借りて、ぎりぎりまで舞台上に表現している。

同様の系列のホモエロティシズムの表現に男装コンベンションが関わるのが、フレッチャーとシェイクスピアの失われた共作『カーディーニオー (*Cardenio*)』(1613) をティボルド (*Theobald*) が改作した作品である可能性の高い『二重の欺瞞 (*Double Falsehood*)』(1728) の中の、もとはフレッチャーの執筆部分とされることの多い場面である¹⁹。ここでも、フレッチャーは言葉の二重の意味を利用して性的な裏の意味を持たせている。

この劇の4人の主人公達のうち、ホモエロティシズムが関わるのは、エンリケ (Henriquez) とヴィオランテ (Violante) の物語である。公爵の息子エンリケが身分の低いヴィオランテに思いをかけたあげく強姦するが、親友ジュリオの恋人に思いを移してヴィオランテを捨てる。ヴィオランテは身を隠すために男装して羊飼いとなる。この劇の第5幕でエンリケは改心してヴィオランテと結婚することになるが、その大団円は、エンリケと男装したヴィオランテの間の性的関係の疑惑とその解消によって迎えられる。問題

の場面では、男装したヴィオランテが、自分を小姓として雇ったのに捨てたとエンリケを訴えるが、言葉の裏の意味を使うなどして、エンリケと小姓の間の性的関係を匂わせる。

まず、ヴィオランテは、エンリケが自分を気に入り、小姓として雇った経緯を告げる。

That noble gentleman pleas'd once to like me
And, not to lie, so much to dote upon me
That with his promises he won my youth
And duty from my father: him I follow'd. (5.2.136-39)¹⁴

「僕を愛した (dote upon me)」、「僕の若さを勝ち取った (he won my youth)」などの言葉からは、性的な意味が響く。観客は、同時に、エンリケがヴィオランテに結婚を約束しつつ言い寄り、強姦したという経緯を想起する。ヴィオランテは、その後、エンリケが自分を山に捨てたと訴える。これを聞いていた道化役のジュリオの父は、「自然はあんたを女性にするつもりだったのだろう。／エンリケが君を騙した (bob) のも当然だ (Nature, sure, meant thou shouldst have been a wench/ And then't had been no marvel he had bobb'd thee.)」(5.2.149-50) という。ここで、“bob” の意味を表面上の意味である「騙す」ととるとあまり意味が通らない。この言葉には、性行為という意味も裏にあり、ここではその意味が裏に効いているのである (Gordon Williams, Vol.1 123-125, Gosset 150n)。ヴィオランテは引き続き語る。

For my service
He had no just cause; what my youth was able,
My will still put in act to please my master. (5.2.153-55)

「僕は主人が受けるに値する以上に奉仕したのです。若い僕ができるかぎりのことを、僕の意志は行ったのです。主人を喜ばせるために。」ここでも、“service” が “sexual action” (Gordon Williams, Vol.3 1220)、“will” は “carnal desire or appetite”、“penis” などの意味があることから (Gordon Williams, Vol.3 1536)、裏に性的な意味が響いていると解釈することができる。ヴィオランテは、エンリケからもらったという手紙を見せる。筆跡はエンリケのものであり、その内容は愛である。それを聞いていたジュリオの父は、「それならば、若い男娼なのだろう (Then, belike,/A young he-bawd)」(5.2.175-76) とコメントする。身に覚えのないエンリケは、「これは私をスキャンダルの渦中に引き入れるためのただの陰謀だ (This is a mere practice/And villainy to draw me into scandal.)」(5.2.193-94) と否定する。

エンリケは、最初は小姓を雇ったのに山に捨てて飢えさせたことで訴えられていたのだが、性的な裏の意味を感じさせる言葉が語られ、エンリケからヴィオランテへの本物のラブレターがエンリケから小姓へのラブレターとして公表され、「男娼」という言葉がコメ

ントされるに及び、エンリケと架空の小姓の関係は「スキャンダル」として示される。観客はヴィオランテが女性であることを知っており、エンリケの焦りを、余裕を持って眺めることになる。

登場人物の認識違いに基づく3つめの喜劇的な場面は、1621年の単独作の喜劇『巡礼 (*The Pilgrim*)』である。女主人公アリンダが、父アルフォンソに恋人ペドロとの恋を禁じられ、巡礼に身をやつたペドロを追いかけて出奔し、男装してさまよい、少し頭が混乱して癲狂院に送られる。その癲狂院に巡礼中のペドロや、アリンダを追いかけてきたアルフォンソがやってくる。そこで、この2人の男性は、本当は男装したアリンダである少年との同性愛を疑われることを気にしたり、疑われた結果癲狂院に閉じ込められたりする。

3幕7場ではアリンダとペドロが癲狂院で再会するが、アリンダはペドロに気付き、その体を撫で (*How tenderly it stroakes me? (3.7.143)*)、激しく抱きしめる (*He holds me hard by th' hand (146)*)。このふたりの行為の激しさは、それを脇から見ていた男が、「なんの騒ぎだ? 巡礼のほうも狂ったようだ (*What fit's this?/The Pilgrimes off the hooks too.*) (149-50)) と傍白するほどである。頭が混乱しているアリンダは人目をばかからないが、ペドロは人目を気にする。

Be not so full of passion,
Nor do not hang so greedily upon me;
Twill be ill taken. (3.7.156-58)

この後、特に2人が同性であることは周囲から問題にはされず、狂った少年の気持ちを乱したことをペドロが責められるだけである。ペドロ自身が周囲に「悪く受け取られる (*ill taken*)」ことを気にしているのが、自分とアリンダの間のホモエロティシズムなのかどうかは、曖昧にされているが、その可能性はある。また、観客の前に示されるのは、2人の男性の俳優が男性の服装で激しい感情をあらわに抱き合っている姿であり、ホモエロティシズムの性的な刺激は観客に与えられている。

ホモエロティシズムがより明確な問題となるのは、同じ癲狂院で次に起こる喜劇的な場面である。アリンダの父アルフォンソが、男装したアリンダが癲狂院にいるという情報を聞いて訪ねてくるが、アリンダは女白痴と衣装を取り換えて逃げ、騙されたと思ったアルフォンソは怒り狂う。そこにアリンダの忠実な侍女ジュレッタが来て、アルフォンソを狂人として面倒を見てほしいと頼む公爵からの偽手紙を癲狂院の院長に渡し、ある少年に恋をして憂鬱になったあげく狂気になった人物であると嘘をつく。そのため、アルフォンソが執拗に男装した娘について尋ねたり、怒ったりした様子が、ジュレッタの情報を聞いた後では確かに狂人が恋する少年を探し求める様子と解釈できてしまったために、アルフォンソは癲狂院に閉じ込められる。

『巡礼』では、性行為までは示唆しないものの、男装の少女に抱きつかれた男が人目を気にしたり、娘に逃げられて怒り狂う父親アルフォンソが少年に恋をして狂った男と誤解

されたりする様が喜劇的に示される。そのとき、それが同性間の恋であることは周囲の人間から問題にはされず、スティグマ化はなされない。

以上、3つの劇について示したように、フレッチャーの劇で成人男性の男性への欲望や2人の性的関係が示唆されるとき、本人が男性を女性と勘違いしたり、まわりが少女を少年と勘違いしたりすることに基づく、喜劇的な場面として表現されることもある。『ナイト・ウォーカー』と『二重の欺瞞』では2人の間の性的行為を伴うホモエロティシズムが二重の意味を持つ言葉の裏の意味によって示唆され、『巡礼』では、舞台上で男性と男装の少女が実際に抱き合う。3つの劇の共通点は、観客に性的刺激を与える場面があることであるが、ホモエロティシズムに関わる性的刺激を与えるときには、喜劇化による距離があったり、勘違いに基づいていたりするために、観客は倫理的に安全な立場に立つのである。

III. 異性装に基づくホモエロティシズム—観客も騙されている場合

これまでは、登場人物の勘違いや、周囲の勘違いに基づいて登場人物が困った羽目に陥るのを観客が余裕を持って眺める喜劇的な場面を論じてきたが、観客も一方の登場人物の異性装を劇の終わりまで知らず、ホモエロティシズムをそのままの状態で受け取る場面もある。その場合は、劇の終わりで登場人物の異性装が明らかになることによって劇中のホモエロティシズムは解消されて、観客は劇中で性的刺激を味わいつつも、劇の終わりには倫理的に安全な立場に立つことになる。これは、近親相姦や姦通などの異性間の逸脱した愛を劇中で観客に示してから最後に「なかったこと」にする劇と構造は同じである。たとえば、ボーモントとの共作『王にして王にあらず (A King and No King)』(1611)で、主人公が妹との恋に悩むが、劇の最後で妹と血縁関係がなかったことが登場人物本人と観客に同時に知らされるという例や、マッシンジャーとの共作『スペイン人の助任司祭 (Spanish Curate)』(1622)で、嫉妬深い夫の目を逃れて妻が若者と浮気していると観客に思わせるが、劇の最後では実は浮気はしていなかったことが観客に唐突に告げられる例などがある。近親相姦や姦通などは倫理的に制度から逸脱しているのがはっきりしているのに対して、ホモエロティシズムはそうではない曖昧な概念だった点は異なるものの、構造的には似ている。

このような、観客から異性装を隠すタイプのホモエロティシズムの表現は、シェイクスピアのロマンティック喜劇の系列に属するものと考えられる。フレッチャーは、最初はシェイクスピアのように観客から異性装を隠さないタイプの劇も書いていた。ボーモントとの共作の悲劇『キューピッドの復讐 (Cupid's Revenge)』(c.1607-1608)のフレッチャーの執筆場面とされている5幕4場では¹⁵、少年が男性を慕う様子が表現されるが、この表現は、シェイクスピアのロマンティック喜劇、特に『十二夜』の、男装の女性ヴァイオラが男性を慕うときの構造と似ていて、この少年が実は男装の女性であることが観客には事前に知らされている。女性は劇の途中では相手の男性への報われない恋に苦しみ、その恋を

相手に対して言葉で表現するが、慕われる男性にとっては忠実な小姓の愛情でしかないのに対して、男装を知っている観客は女性が男性を慕う愛情であると理解する。

シェイクスピア喜劇との違いは、この場面の後、少女が恋する男性をかばって死ぬという悲劇性である。男装の女性の関わる場面のこの悲劇性は、この後のボーモントとの共作の悲喜劇『フィラスター (Philaster)』(1609)や悲劇『乙女の悲劇』にも引き継がれている。フレッチャーの単独作にはあまり見られないものであり、この部分はボーモントの資質であった可能性もある。実際、フレッチャーの執筆した劇の共作者の区分けを行ったサイラス・ホイも、『フィラスター』と『乙女の悲劇』の男装の女性に関わる部分をほぼボーモントの執筆部分としている¹⁶。『フィラスター』では、小姓ベラーリオが主人のフィラスターをひたすら慕い、フィラスターにフィラスターの恋人の王女アレシューザとの性的関係を疑われて剣で刺されるなどしてもまったく恨まず、ひたすら忠実に仕える。ベラーリオは実は男装の少女なのだが、その正体は、劇の最後の場面になるまで観客に知らされない¹⁷。悲劇性という側面を受け継ぐ要素としては、劇の最後で女性であることを明らかにした彼女がフィラスターとは結ばれず、一生独身で生きていくことを誓うことが挙げられる。

『フィラスター』の中でも、特に性的なイメージが立ち上がる会話がある。これはサイラス・ホイもフレッチャーの執筆部分とした場面である¹⁸。会話は、王女の好色な侍女メグラと、王女の婚約者ファラモンドとの間で交わされる。メグラはベラーリオのことをニンフや女神が欲望を抱いた美少年ヒュラスやアドニスに例え、王女と小姓ベラーリオの性的関係を匂わせる。だがファラモンドが彼の容姿を褒めるのを聞いて、ファラモンドが美少年に性的な興味がある可能性を考え、ベラーリオを今度は太陽神アポロになぞらえて、ファラモンドと王女が結婚した暁には、王女がベラーリオをファラモンドの性的な楽しみにも差し出すだろうとほのめかす。

MEGRA

Why this is he, must, when you are wed,
Sit by your pillow, like young *Apollo*, with
His hand and voyce binding your thoughts in sleepe:
The Princesse does provide him for you, and for her selfe.

PHARAMOND

I finde no musique in these boyes. (2.4.21-25)

ファラモンドは少年に興味はないと否定するが、そのような種類の悦楽の存在を認めた上で好みの問題として退けているだけのようなのである。ここでは、女性も参加した3人の行為としてではあれ、男性と少年の肉体的な性的行為が、一瞬にせよ示唆されている。この会話は、主人公の王女アレシューザとベラーリオの敵役の淫猥な二人によるものであり、観客がこの淫猥なイメージを本物として信ずる気遣いはない。レイデルは、ファラモンドが

少年に興味はないと否定するときに、おそらくフィラスターとベラーリオの関係を念頭に置いて自分をそれから遠ざけているのではないかと分析し、現代の「ホモ」に関する冗談との類似性を指摘する（66-67）¹⁹。

このような、主人と召使いの間のホモエロティシズムは、『フィラスター』と同様に最後まで女性の男装が観客に示されない『ナイト・ウォーカー』(1611)の主筋にも表れている。アラン・シンフィールド(Alan Sinfield)が指摘した通り、男と、男の小姓に雇ってもらおうと頼む少年の会話に、主人と小姓の間の性関係を読み取ることもできる(123-24)。

Boy. Would you have your Boy Sir
Read in these morall mischiefes? . . .
Then take me Sir, and cherish me and love me; . . .
I guesse at what you meane; I can lie naturally,
As easily, as I can sleepe Sir, and securely: (1.2.37–38, 42, 45–46)

この少年は実は男の妹であったことが劇の最後で明かされ、冒頭で曖昧に表現されたこの性的行為は、実際に2人の登場人物の間に発生するわけではない。また、この会話は、すでに示した『ナイト・ウォーカー』の脇筋のワイルドブレインとトービーの会話に、台詞の二重の意味を用いて性的な関係を示している部分は似ているが、その場面ほどはっきりと性的関係が示唆されているわけではなく、性的関係を取り除いたとしても会話の意味は通じる。この会話が、観客から異性装を隠す方向に誘導しているのか、反対の方向に誘導しているのかは難しい問題で、一方では少年の少女のような性質が強調されているとも言えるが、男性と召使いの少年との間の性的関係は特に珍しいことではなかったから³⁰、これは少年が少年であることを確認する方向に働いていたのかもしれない。ただ、少なくとも、この場面は喜劇の場面であり、この会話は観客に性的な刺激を与えていたとは言える。

フレッチャーがこの後に、笑いの対象としてではない性的な関係としてのホモエロティシズムの表現を行ったのは、1618年のフレッチャーの単独作『忠臣 (The Loyal Subject)』のみであった。この劇のホモエロティシズムは、脇筋で表現される女性間のものであり、公爵の妹オリンピアが自分の侍女アリンダに恋をする。その恋は、公爵のアリンダへの性的関係への疑惑と嫉妬という形で表現され、オリンピアはアリンダを遠ざけるが、劇の終わりにアリンダが男性アーカスであることが明らかになったとき、2人は結ばれる。この劇でも、『フィラスター』と同様、観客はアリンダ／アーカスの真の性別を最後の場面になるまで知らされない。レイデルは、この劇のホモエロティシズムを詳細に論じた上で、劇の終わりでホモエロティシズムと思われていたものが実は異性愛だったことがわかってオリンピアとアリンダ／アーカスの結婚が主筋をも解決に導き、劇中の性的関係の逸脱が異性装の暴露により完全に否定されるという構造が、逆にこの劇のホモエロティシズムを通常の初期近代の曖昧な形のエロティシズムとは異なる、異性愛と区別された同性愛とし

ての性質を証拠立てていると分析している (*Radel* “Fletcherian” 70-77)。

オリンピアとアリンダには肉体関係はなく、それどころか、オリンピアは公爵とアリンダの不道德な関係を糾弾し、高潔さを尊ぶためと称してアリンダを遠ざける。実際、60年以上前にこの劇を論じたユージン・ウェイスは、オリンピアを「純潔のエンブレム “an emblem of purity”」とし、アリンダの追放を純潔な女性が高級娼婦を遠ざけるような語調で行っていると指摘している (Waith 148)。しかし、オリンピアの感情には性的なものも混ざっている。まず、アリンダが男性であったらと望むオリンピアの言葉には性的欲望が感じられる (O my Jewell,/How much I am bound to love thee: by this hand wench/If thou wert a man----- (1.4.30-32))。また、オリンピアは、公爵とアリンダの不倫な関係を疑い、嫉妬にかられてアリンダを責めるが、その言葉使いは激しい (*Alinda* thou art false, false, false thou faire one,/Wickedly false (3.3.99-100))。また、自分自身を、アリンダを「愛しすぎている女主人 (Thy too much loving Mistris)」(4.1.5) と認識し、「私が破滅するか、彼女が出ていかどちらかしかない (Either I am undone, or she must go) (4.1.49)) とつぶやく。また、オリンピアは、公爵の贈ったアリンダの指輪を自分の指輪と交換してはめるが、その指輪には性的欲望を喚起させる魔力がこめられていた。オリンピアが指輪をアリンダに返すときに、「あなたが私にかけた愛の呪文 (This doting spell you gave mee)」(4.1.26) と言うことから、指輪の交換ということから来る契りのイメージと共に、指輪の魔法により影響を受けて性的欲望が喚起されていたことも示されている。

一方、アリンダ／アーカスは最初から最後まで、オリンピアを召使いとしてひたすら仰ぎ見て仕えるというスタンスをくずさないが、その感情は極端に強く、稀にホモエロティックともとれる言葉使いをすることもある。たとえば、“You are my Mistris, and my noble Master” (1.2.122) という台詞の “Mistress” は女主人という意味と共に恋人という意味もあるし、“Master” という通常は男性に対して用いる言葉を女性に対して敢えて使っている。

観客への視覚的な刺激という側面について言えば、オリンピアとアリンダは第4幕に別れるときにキスする (I have kiss'd thee/And now Ile doe't ageine (4.1.54-55))。このキスは結末の場面で、アリンダが男性として姿を現したときにも繰り返され、男女の安定した性的関係が表現される。結末では、男性の服装を身に着けたアーカス／アリンダが舞台上に現れて彼が少年であったことが明らかになる。公爵はオリンピアがアリンダを恋していて、男性であればと願っていたことを見抜いていたことになっており、オリンピアにそれを確認し、オリンピアと少年をキスさせて2人を結びつける。

Duke.

Here take him:

Nay, do not blush: I do not jest; kisse sweetly:

Boy, ye kisse faintly boy; heaven give ye comfort;

Teach him, he'll quickly learne: there's two hearts eas'd now. (5.4.87-90)

公爵は、アーカスをキスも満足にできない少年として表現し、オリンピアにキスの仕方を教えるようにけしかける。この場面は、シェイクスピアの『十二夜』や『お気に召すまま』の結末の台詞が、ハイメンの登場や儀式的とも言える言葉の繰り返しによって、観客も含め、相手の男性、女性ら、関わりのある人物すべてを変化させ納得させるのとは対照的な、世俗的で性的な欲望の表現にこだわった台詞になっている。オリンピアがアリンダに1幕目から抱いていた「男性であつたらいいのに (If thou wert a man)」(1.4.32) という欲望が、「何千回も (A thousand times)」(5.4.87) それを願ってきたというオリンピアの台詞によって、結末で改めて確認される。劇中では相手から返してもらえないと絶望している恋だったのが、相手が男性と分かれば全く問題なく周囲からも認められる形の欲望だったことになっている。

以上のように、観客に最後の場面になるまで異性装を明かさない劇では、ホモエロティシズムが、美少年が男性に抱く極端な忠誠心や、女性が女性に抱く苦しい性的なものも含む感情として表現される。

IV. 結論

フレッチャーが成人男性の成人男性への愛情を表現するときには、シェイクスピアが2人のアントーニオによって表現したように異性への愛情と区別したのとは異なり、同じ場面で女性への性愛と共に表現したり、飲酒や娯楽などのデバイスを使って極端な状況を作り出し喜劇的に表現したりするなどして、男性同士の性的行為やホモエロティックな感情をあまり強調しなかった。

しかし、成人男性と少年の間であつたり、少年が女性だと誤解されていたり、相手を女性や悪魔だと勘違いしていたりする場面では、性的行為が言葉の二重の意味で具体的に表現された。その場合には、喜劇的なおもしろさと共に、観客に性的な刺激を与えていたと考えられる。成人男性と少年の間の性的関係は、観客にとっても、性的刺激を感じる源泉となりえたのであろう。

さらに、ホモエロティシズムを冗談や嘲笑のまとはない、観客の同調を誘う情熱として表現する際には、欲望を抱くのは女性や女性に変装した少年に限られた。女性による感情のみが強調されるというのは、これらがシェイクスピア喜劇の系譜にある劇群であることを考えると当然のことではあるが、「男性を恋して悩む成人男性」という主題が観客には受け入れがたかったという理由も考え得る。

フレッチャーは、逸脱した性的行為による性的刺激を観客に与えつつ、観客を倫理的には安全な場所に置く操作をよく行っていた劇作家だった。ホモエロティシズムにおいても同様で、観客への快い性的刺激となりにくい可能性のある成人男性同士の性的関係は男女の恋愛の極端なパロディとして笑い飛ばしたが、成人男性と少年のように比較的観客に受け入れられやすい性的刺激の場合には言葉の二重の意味を使用しつつ喜劇的に表現し、女性が情熱の主となる女性同士のホモエロティシズムの場合には、異性装を観客から隠すこ

とによって劇中多くの時間、ホモエロティックな情熱を表現した。フレッチャーは、ホモエロティシズムの種類に応じた安全装置を使いながら、可能な限り、性的な刺激を表現しようとしたように見える。

フレッチャー劇のホモエロティシズムの全体像を完全に把握するには、本稿では取り上げなかった男性同士の友情などの逸脱していないホモエロティシズムの表現も網羅した上で論ずる必要があるが、少なくともシェイクスピア劇と比較すると、フレッチャーはホモエロティシズムを、近親相姦や婚外の性的交渉などと同じ逸脱した性的刺激のひとつとして、喜劇的かつ実際の肉体的行為をも暗示させながら性的に表現する傾向が強かったように思われる。しかし、これがフレッチャー自身の資質によるものなのか、劇のジャンルの違いによるものなのか、それともシェイクスピア劇との数十年の時代の違いによるもので、当時のイギリス演劇の方向性に沿っているということなのかを検証するには、当時の他の劇作家とのより詳細な比較が必要である。それは今後研究の余地がある部分であろう。

注

- 1 たとえば、Goldberg（特に18-19）、DiGangi（特に1）では自説がブレイの説に依拠していることが述べられている。
- 2 ブレイの説は、人間の振る舞い方などはそれに対する考え方と離れては存在しないとするフーコーら「社会構築主義者（social constructionist）」と、振る舞い方などにはいつの時代にも同じものが存在するがそれに対する考え方が変わっていくだけという「本質主義者（essentialist）」の対立という文脈では、「社会構築主義者」の側に立つ。たとえばブレイの説に依拠するディガンギ（DiGangi）は、中世に「ゲイ」と呼べるサブカルチャーが存在していたとするジョン・ボズウェルの説を本質主義として切り捨てている（166,43n）。（ただし、ボズウェル本人は自身を本質主義者と社会構築主義者の中間であると考えている（Smith, *Homosexual* 9-10））。
- 3 このため、本稿では、同性間のエロティシズムを表現するときには、現代の同性愛をなるべく想起させないように、ゲイ・レズビアン研究で使われることの多いホモエロティシズム（Homoeroticism）という言葉を使うことにする。
- 4 以下、フレッチャーの劇の初演の年は、特にそれ以外の資料を示さない限り Harbage による。
- 5 Clark, Radel, DiGangi のほかに、Berek, Crawford, Griffith, Walen がフレッチャーの一部の劇を大きく取り上げているほか、フレッチャーの劇の一部のみを参照した論はほかにも存在する。
- 6 『素晴らしき勇気（*The Nice Valour*）』（1615-16）は、フレッチャーの劇として論じられることも多かったが、Hoy は3幕と5幕1場以外をフレッチャーとミドルトンに割り当てつつもミドルトンの責任を重視しており（SB 13: 92-96）、その後の MacD. P. Jacson の研究でもフレッチャーの執筆の証拠はほとんど認められず、ミドルトン研究者の R. V. Holdsworth はミドルトンの単独作と考えている（George

Williams 427-28)。

- 7 た例えば、女性主人公のエミリアが死んだ女友達を偲んで、決して男性を愛しないと誓うときの台詞 (1.3.47-85) を参照のこと。
- 8 『二人の貴公子』のシェイクスピアとフレッチャーの執筆部分については批評家の間で意見が分かれる部分もあるが、多くの批評家が1幕3場はシェイクスピアの、2幕2場はフレッチャーの執筆部分としている (Potter, Introduction 25)。この劇のホモエロティシズムについては Mallette, Smith (*Homosexual* 69-72) が論じているが、そこでは二人の共作者の違いについては論じられていない。
- 9 河合は、2人の友情についての長広舌とバラモンが恋に落ちる瞬間の沈黙の対比を、フレッチャーの特徴的な作劇術としている (212-14)。
- 10 ディガンギは、この場面を、ホモエロティシズムが過剰な異性愛の象徴となっている例として示している (DiGangi 149-50)。
- 11 レイデルは、この場面がホモエロティシズムを冗談として示し、いったん副官の王への愛を示した後に消し去ることが原因で、この劇の他の場所での男性同士のつながりがエロティックでない、許容されるべきものとして表現されていると分析する (Radel, "Homoeroticism" 170-71)。一方、ディガンギは、副官のホモエロティックな情熱のみが問題にされているのではなく、副官の途方もない言葉と振る舞いが問題になっているのであり、また、副官のこの情熱をソドミーの方向に押し出しているのは、魔術が介在している事実と、恋されている王の肉体的、政治的な姿の矮小化のためであるとする (DiGangi 148)。
- 12 この場面を、ディガンギは『指揮官』と同様にホモエロティシズムが過剰な異性愛の象徴となっている例として示している (DiGangi 150-151)。
- 13 『二重の欺瞞』は長らくティボルトの偽作と考えられてきて、シェイクスピアとフレッチャーの執筆した『カルデーニオ』に基づいていると認める批評家が増えてきたのは最近のことであり、まだコンセンサスが得られているわけではない。また、3幕3場以降、特に本稿で問題になっている5幕2場をフレッチャーの執筆部分と考える批評家は比較的多いが、これも完全にコンセンサスがあるわけではない (Hammond 101-104)。だが、この場面に見られる言葉の二重の意味を利用したホモエロティシズムに関する笑いの場面は、同時期の『ナイト・ウォーカー』の笑いの場面と方法に大きな類似性があり、そこまで考慮してティボルトが偽作を行ったとは考えにくく、フレッチャー自身が書いた場面であると考えられる。
- 14 以下、『二重の欺瞞』のテキストは、*Double Falsehood* から引用する。
- 15 ただし、この場面はホイの研究では5幕3場とされている (Hoy SB011: 90)。
- 16 ホイの研究は、マステン (Masten) によって批判されているものの (16-20)、最近のフレッチャー劇の研究でも引き続き参照されている (たとえば、河合注3、Griffiths 99)。だが、『キュービッドの復讐』と『フィラスター』の場合、ホイはボーメントが最終的に全体を書き改めたと考えており、区分けは言語的には明確という訳

ではない。本稿では、フレッチャーの劇を論ずる際の多くの研究者の一般的な対処法に順じて、ボーモントとの区別を強調していないが、ホイによってフレッチャーの執筆部分とされた部分を中心に論じている。

- 17 ただし、シャピロ (Shapiro) が指摘する通り、フィラスターが初めてベラーリオに出会ったときの描写や劇全体でのベラーリオの様子などから、観客は彼が女性であることを想像した可能性はある (187-88)。また、『フィラスター』の異性装を観客から最後まで隠すという操作は、イギリス演劇の中ではほぼ最初の例であり、ほかには同じ年のベン・ジョンソンの『エピシーン (Epicoene)』(1609) で女性が実は女装した少年だったことが最後に暴露されて大団円が導かれる例があるが同性間の性的関係はジョンソンの劇では問題になっていない。
- 18 サイラス・ホイの共作者の執筆部分の分析では、『フィラスター』のベラーリオの登場場面のほとんどはボーモントの手になるものとされているのだが、この場面に限ってはフレッチャーの執筆部分とされている (Hoy SB 11: 94-95)。
- 19 レイデルは、この場面以外にフィラスターがベラーリオを剣で刺す有名なマゾヒスティックな場面も論じた上で、この劇のホモエロティシズムが最終的には異性装の暴露によって異性愛であったことが明らかになることで否認されるという構造により、この劇では当時の同性間の愛情について一般的に考えられている以上の、同性間の愛情と異性愛との区別が行われていると指摘している (Radel, “Frecherian” 64-70)。
- 20 たとえばOrgel の第4章を参照のこと。

参考文献

一次文献

- Double Falsehood or the Distressed Lovers*. Ed. Brean Hammond. London: Methuen, 2010. Print.
- The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Gen. ed. Fredson Bowers. 10 vols. Cambridge: Cambridge U P, 1966-96. Print.
- Fletcher, John and William Shakespeare. *The Two Noble Kinsmen*. Ed. Lois Potter. Walton-on Thames: Thomas Nelson, 1997. Print.

二次文献

- Berek, Peter. “Cross-Dressing, Gender, and Absolutism in the Beaumont and Fletcher Plays.” *Studies in English Literature 1500-1900* 44.2 (2004): 359-377. *Project MUSE*. Web. 29 Aug. 2013.
- Blamires, Adrian. “Homoeerotic Pleasure and Violence in the Drama of Thomas Middleton”. *EMLS* 16.2 (2012):3. *Early Modern Literary Studies*. Web. 15 Nov. 2016. <<https://extra.shu.ac.uk/emls/16-2/blammidd.htm>>
- Bray, Alan. *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men’s Press,

1982. Print.
- ブレイ、アラン 田口孝夫他訳『同性愛の社会史：イギリス・ルネサンス』新版 東京：彩流社、2013年 Print.
- Bredbeck, Gregory W. *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*. Ithaca: Cornell UP, 1991. Print.
- Clark, Sandra. *The Plays of Beaumont and Fletcher: Sexual Themes and Dramatic Representation*. New York: Harvester, 1994. Print.
- Crawford, Julie. "Fletcher's *The Tragedie of Bonduca* and the Anxieties of the Masculine Government of James I." *Studies in English Literature 1500-1900* 39.2 (1999): 357-381. *Proquest Research Library*. Web. 17 Feb. 2016.
- DiGangi, Mario. *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon, 1991. Print.
- Goldberg, Jonathan. *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Stanford: Stanford UP, 1992. Print.
- Gossett, Suzanne, ed. *Philaster, or, Love Lies A-Bleeding*. By Francis Beaumont and John Fletcher. London: Methuen, 2009. Print.
- Griffiths, Huw. "'Shall I Never See a Lusty Man Again?': John Flethcer's Men, 1608-1715." *The Creation and Re-creation of Cardenio: Performing Shakespeare, Transforming Cervantes*. Ed. Terri Bourus and Gary Taylor. New York: Palgrave, 2013. 95-107. Print.
- Hammond, Brean. Introduction. *Double Falsehood or the Distressed Lovers*. Ed. Hammond. London: Methuen, 2010. 1-160. Print.
- Harbage, Alfred. *Annals of English Drama: 975-1700*. Rev. S. Schoenbaum. 3rd. ed. rev. Sylvia Stoler Wagonheim. 1989. London: Routledge, 2013. Print.
- Howard, Jean E. "Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England." *SQ* 89 (1988): 418-40. *JSTOR*. Web. 29 Aug. 2013.
- . "Sex and Social Conflict: the Erotics of *The Roaring Girl*." Zimmerman 170-190.
- . *The Stage and Social struggle in Early Modern England*. London: Routledge, 1994. Print.
- Hoy, Cyrus. "The Shares of Fletcher and His Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon (I)-(VII)." *Studies in Bibliography* 8 (1956): 129-46; 9 (1957): 143-62; 11 (1958):85-106; 12 (1959): 91-116; 13 (1960): 77-108; 14 (1961): 45-67; 15 (1962): 71-90. *Bibliographical Society of the University of Virginia*. Web. 8 Aug. 2013.

- 河合祥一郎、「ジョン・フレッチャーの作風——シェイクスピアを継いで」、『シェイクスピアとその時代を読む』、日本シェイクスピア協会編、研究社、2007年、207-24頁。Print.
- Leigh, Lori. *Shakespeare and the Embodied Heroine: Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*. Houndmills: Palgrave, 2014. Print.
- . "Transvestism, Transformation, and Text: Cross-dressing and Gender Roles in *Double Falsehood/The History of Cardenio*." *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the Lost Play*. Ed. David Carnegie and Gary Taylor. Oxford: Oxford UP, 2012. 256-66. Print.
- Loughlin "Cross-Dressing and the Politics of Dismemberment in Francis Beaumont and John Fletcher's *Philaster*." *Renaissance and Reformation* 21.2 (1997): 23-44. *JSTOR*. Web. 14 Jun. 2016.
- Mallette, Richard. "Same-Sex Erotic Friendship in *The Two Noble Kinsmen*." *Renaissance Drama*, N.S. 26 (1995): 29-52. Print.
- Masten, Jeffrey. *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print.
- Miller, Jo E. "'And All This Passion for a Boy?': Cross-Dressing and the Sexual Economy of Beaumont and Fletcher's *Philaster*." *English Literary Renaissance* 27.1 (1997): 129-150. *JSTOR*. Web. 15 Jun. 2016.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- Potter, Lois. Introduction. *The Two Noble Kinsmen*. By John Fletcher and William Shakespeare. 1-129.
- Radel, Nicholas F. "Fletcherian Tragicomedy, Cross-Dressing, and the Constriction of Homoerotic Desire in Early Modern England." *Renaissance Drama*, N.S. 26 (1995): 53-82. Print.
- . "Homoeroticism, Discursive Change, and Politics: Reading 'Revolution' in Seventeenth-Century English Tragicomedy." *Medieval and Renaissance Drama in England* 9 (1997): 162-178. *JSTOR*. Web. 22 Aug. 2016.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. 1985. New York: Columbia UP, 2016. Print.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*. 1994. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996. Print.
- Sinfield, Alan. *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. London: Routledge, 2006. Print.
- Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. 1991. Chicago: U of Chicago P, 1994. Print.

- . “Making a difference: Male/Male ‘desire’ in Tragedy, Comedy, and Tragicomedy.” Zimmerman 127-149.
- Traub, Valerie. “The (In) significance of ‘Lesbian’ Desire in Early Modern England.” Zimmerman 150-169.
- 辻川美和、「ジョン・フレッチャーの劇における男装—観客操作の方法とコンベンションの利用法の変遷」、『ほらいずん』（早稲田大学英米文学研究会）第46号（2014年）、1-15頁。Print.
- Waith, Eugene M. *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*. 1952. n.p.: Archon, 1969. Print.
- Walen, Denise A. *Constructions of Female Homoeroticism in Early Modern Drama*. New York: Palgrave, 2005. Print.
- Williams, George Walton. Introduction. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Gen. Ed. Fredson Bowers. Vol. 7. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 427-434. Print.
- Williams, Gordon. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. 3 Vols. London: Athlone, 1994. Print.
- Zimmerman, Susan, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. New York: Routledge, 1992. Print.